



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Andrzej Falkiewicz i neoawangarda

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2014). Andrzej Falkiewicz i neoawangarda. W: J. Borowiec, T. Mizerkiewicz (red.), ""Nie przeczytane". Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza" (S. 187-199). Wrocław : Oficyna Wydawnicza Atut

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Andrzej Falkiewicz i neoawangarda

1.

Najprościej byłoby powiedzieć tak: na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku Andrzej Falkiewicz (1929–2010) stał się orędownikiem neoawangardy, osobliwie zaś tego jej wariantu, który po latach Stefan Morawski określił mianem „modelu ludyczno-aleatorycznego”. W zaproponowanej przez tego ostatniego klasyfikacji nowatorskiej sztuki była to pozycja numer trzy:

Model trzeci reprezentują tzw. akcje, większość happeningów i ostatnio określony rodzaj performances. Do tego nurtu zaliczyć należy również teatry uliczne i partyzanckie, Living Theatre, twórczość Cage’a, balety będące witalną ekspresją powszednich czynności człowieka, poematy z kręgu hippisów i yippisów, filmy Brakhage’a, Belsona i Schneemann, ujawniające integralny związek między rytmemi kosmicznymi a ekspansywną erotyką tyleż męską, co kobiecą, wreszcie powieści-kolaże Cortazara. Zasadą główną jest tutaj uprzytomnienie przypadkowości i efemeryczności zjawisk, także próba dotarcia do wszystkich potencji zakodowanych w człowieku, ich eksploracja i zmanifestowanie szczególnie w zabawie czy „obrzędzie”, a ponadto spontaniczny protest przeciw wszelkim postaciom zniewolenia jednostki oraz niszczenia naturalnych zasobów otoczenia¹.

¹ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 264–265. Nieco niżej badacz w tych słowach opisywał światopoglądowy aspekt zjawiska: „Trzeci

Trzeba jednak natychmiast dodać, że końcówkę lat sześćdziesiątych XX wieku sam Falkiewicz postrzegał jako czas reakcji na dążenia artystów-eksperymentatorów. Ci znaleźli się w odwrocie. Wyparła ich tendencja, którą krytyk nazwał „współczesnym manieryzmem” (TS, 17)² i którą opisywał w słowach, jakie muszą się kojarzyć z tym, co przyjęło się określać jako... postmodernizm:

Wszystkie style, które kiedyś stworzono, budzą nasze zainteresowanie. Wszystkie języki, którymi mówiono, przykuwają naszą uwagę. Wszystko, co kiedykolwiek pomyślano, może być powtórnie myślane dla nas³. (TS, 15)

Tyle że „współczesny manieryzm” Falkiewicz traktował wyłącznie jako zjawisko przejściowe, a zarazem symptom nadchodzącej zmiany. Kiedy do głosu dochodzi świadomość przesytu i znużenia, kiedy eklektyczna sztuka niejako podsumowuje całość swoich wcześniejszych

[model – K.U.] jest skierowany przeciw panującym wartościom instrumentalnym i szuka sojuszu z rewolucyjnymi dążeniami we wszystkich możliwych wymiarach – politycznym, etycznym, religijnym, społeczno-obyczajowym, erotyczno-seksualnym” (tamże, s. 265). Jeśli w moim przekonaniu taka charakterystyka wcale dobrze odpowiada sympatiom Andrzeja Falkiewicza, to jednocześnie trzeba wyjaśnić, że ulubieni pisarze krytyka tylko w pewnej mierze przystają do powyższego opisu. Stąd krytyczny dialog, jaki Falkiewicz prowadził z Różewiczem, Gombrowiczem czy nawet Karpowiczem. Z dokonań polskiej literatury do „modelu ludyczno-alcatorycznego” znakomicie pasowałaby twórczość Edwarda Stachury, który – jak wiadomo – również należał do faworytów krytyka.

² W niniejszym szkicu odwołuję się do tekstów Andrzeja Falkiewicza poświęconych perspektywom teatru, a powstałych na przełomie siódmej i ósmej dekady XX wieku. Cykl esejów *Teatr i reszta* przytaczam według wydania: A. Falkiewicz, *Teatr Społeczeństwo*, Wrocław 1980 (paginację cytatów z tej pozycji oznaczam za pomocą skrótu TS). Korzystam również z odczytu *Sytuacja polskiej dramaturgii*, [w:] tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982 (paginację cytatów z tej pozycji oznaczam za pomocą skrótu FPL).

³ Warto zwrócić uwagę, że cechą, która – wedle Falkiewicza – odróżnia ów dwudziestowieczny manieryzm od podobnych i wcale częstych w dziejach sztuki zjawisk, miał być „niezwykle wysoki poziom samoświadomości” (TS, 17). W dalszej części szkicu czytamy: „Najbardziej pojętnymi uczniami marksizmu i strukturalizmów są dzisiaj manieryczni artyści. Wyświadczają dyscyplinom tym przysługę szczególnego rodzaju: udowadniają, że (...) można wewnętrzne napięcia i struktury imitować. Bo czymże innym, jeśli nie strukturą zimitowaną, jest ta **wiedza o konieczności sporu** funkcjonująca w ich dziełach (...)?” (TS, 18).

dokonań, wówczas można przyjąć – przekonywał krytyk – że mamy do czynienia z sytuacją poprzedzającą, ale też zapowiadającą przesilenie, nieświadomie przygotowującą grunt dla przedsięwzięć, które wykracza poza wszystko, co mogło się być pomieścić w ramach pojęcia sztuki. Co ciekawe, Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, choć nie bez wahań, Falkiewicz policzył między zjawiska czasu przejściowego, których rola polegała raczej na rozrachunku z wcześniejszą formułą spektaklu niż na wypracowaniu nowej: „Zjawiska w rodzaju Teatru Laboratorium nie stoją u początku nowej drogi. Są ostatecznym podsumowaniem (i likwidacją) dawnego spojrzenia na teatr” (TS, 39). I jeśli nawet przyszły teatr – co akurat krytyk uważał za bardzo prawdopodobne – sięgnąłby po technikę gry czy nawet niektóre „chwyt” wypracowane przez Laboratorium, to jednocześnie przydałby im zupełnie nowe funkcje. Wpisałby je bowiem w ramy zupełnie odmiennej „struktury teatralnej” (TS, 29–30), w całkowicie inną koncepcję teatru.

Już choćby dlatego, że chodziło o teatr przyszłości (krytyk najjednoznaczniej występował w roli jego proroka), nowa koncepcja nie mogła zostać przedstawiona wyraźnie i szczegółowo. Łatwo jednak zauważyć, że projektowane (i zwiastowane) tu zjawisko posiada wyraźne rysy neoawangardowe. Przesilenie zatem, którego domyślał się Falkiewicz, stanowiłoby koniec manierystycznego interwału i otwarcie nowego etapu, który jednocześnie oznaczałby restytucję (nowej) awangardy. Tyle że byłaby to aktywność (bo już nie sztuka!) niechętna idei estetycznej autonomii. W takim ujęciu awangarda nie miałaby nic wspólnego z dążeniami separatystycznymi, przeciwstawiającymi sztukę temu, co nią nie jest, i sytuującymi dziedzinę tej pierwszej poza sferą innych praktyk społecznych. Wręcz przeciwnie: gest awangardowego artysty miał być interwencją w praktykę społeczną. Stawką zaś tej interwencji było zwrócenie uwagi na sceniczny charakter naszych publicznych zachowań, wybite nas z codziennej rutyny, dezautomatyzacja i dezalienacja, wyzwolenie inwencji, pozwalającej współtworzyć społeczne i polityczne scenariusze...

Interwencja, o której tu mowa, oznacza zakłócenie spójności i jedności – złamanie reguł przedstawienia oraz reguł publicznego porządku – ale takie i tylko takie, które unaocznia, że publiczny porządek został wyreżyserowany i że pozostając w jego obrębie, pozostajemy wyłącznie przedmiotami spektaklu. W dalszej

kolejności naruszenie reguł przedstawienia powinno skierować naszą uwagę ku innym regułom oraz innym porządkom, powinno nas skłonić do realizacji naszej fantazji jako alternatywnego spektaklu. W ostatecznym rachunku awangarda oznacza realizację (próbę realizacji) tego, co alternatywne, jest związana z wynajdywaniem konkurencyjnych porządków (logik, praktyk, zachowań etc.).

Tak czy owak, o nowej formule teatru można sądzić jedynie na podstawie oznak i symptomów, które ją zapowiadają zarówno w sferze współczesnych praktyk artystycznych, jak i w obrębie dążeń całej epoki. Przy okazji odczytu na temat *Sytuacji polskiej dramaturgii* Andrzej Falkiewicz przedłożył swoiste studium, „próbę monografii” (FPL, 5), w ramach której wszelkie naoczne fenomeny (artystyczne, społeczne, polityczne) byłyby ledwie symptomami ukrytych, niejawnych procesów: „Próba zrozumienia musi dotyczyć samej istoty procesu, ukrytej pod głośnymi manifestacjami poglądów. Tylko znajomość ruchów tektonicznych epoki musi być pomocna dla krytyka (...)” (FPL, 5–6).

Hermeneutyka Falkiewicza okazuje się architektoniką. Istotne bowiem „ruchy tektoniczne epoki” dokonują się pod powierzchnią łatwo uchwytanych zjawisk. Potrzeba więc jakiejś sondy, odwiertu lub... pęknięcia, które pozwoliłyby zajrzeć w głąb i zobaczyć to, co ukryte. W zajmującym nas szkicu w grę wchodzi ostatnie z wymienionych rozwiązań. „Cezurą są lata 1966–68” (FPL, 14) – powiada w pewnym momencie Falkiewicz, odkrywając i lokalizując „pęknięcie”, anomalie, zakłócenie kulturowego *continuum*, udzielające wglądu w samą istotę historycznego procesu.

Co zatem ważnego stało się w latach 1966–1968? Nie miejmy złudzeń – Falkiewicza nie zajmuje polski kontekst. Interesują go raczej kontrkultura i kontestacja, fenomen nowej lewicy, pomieszanie politycznych haseł z artystycznymi praktykami, lewacki, ale też nacjonalistyczny radykalizm. Z takiej zaś perspektywy nasz Marzec będzie się wydawał najwyżej szczególnym przypadkiem lokalnym procesu obejmującego cały nieomal świat... Z drugiej jednak strony wszystko to są ledwie symptomy czegoś istotniejszego, mianowicie – wyczerpania się „liberalno-egzystencjalistycznego intelektualizmu” (FPL, 11–12), który do tej pory nadawać miał ton powojennej kulturze.

„Intelektualizm”, o którym pisze Falkiewicz, wydaje się pojęciem odpowiadającym klerkizmowi. Chodzi o postawę przeciwną praktyce awangardystów, ale też komplementarną względem niej. Z historycznego

punktu widzenia można by zaryzykować twierdzenie, że „intelektualizm” był interwałem awangardy, ponieważ jego złoty okres przypada na dzieściolecie między wystąpieniem obu awangardowych formacji, tej z drugiej (tak zwana wielka awangarda) i tej z siódmej dekady XX wieku (neoawangarda). Przyjmując optykę Stefana Morawskiego, który pisał o antynomicznym charakterze zarówno awangardy, jak i modernizmu⁴, wypadłoby dodać, że przeciwieństwa obu wyróżnionych postaw, z przeciwstawieniem klerkowskiej odmowy zaangażowania i awangardowej woli udziału w dziele przemiany świata na czele, tworzą dialektyczny kompleks, pozwalający na płynne przejścia i wzajemne przepływy.

U Falkiewicza „intelektualizm” stanowi współczesną formułę znacznie dłuższej tradycji, związanej z dominującym nurtem całej nowoczesności. Dlatego jego wyczerpanie znamionuje „krach humanizmu i w wszystkich znanych dotąd doktryn liberalnych i liberalizujących” (TS, 31). Tym samym czymś anachronicznym okazuje się przeciwstawienie, konflikt jednostki ze społeczeństwem, który dla sztuki stanowił pożywkę co najmniej od czasów romantycznego przełomu. Właśnie dlatego Teatr Laboratorium, skupiony na wewnętrznych konfliktach jednostki, dla Falkiewicza okazał się propozycją w większym stopniu związaną z tym, co właśnie przemija i przebrzmiewa. Tymczasem awangarda, by pozostała sobą, musiała zradykalizować i przekroczyć samą siebie tak, by się stać czymś więcej niż tylko sztuką. Dlatego to nie literatura, nie dramaturpia, nie filozoficzna, teoretyczna albo metodologiczna samowiedza miały być znamienne dla „ruchów tektonicznych epoki”, lecz teatr, taki teatr, który jest aktem, działaniem, a zarazem projektem innej, nowej wspólnoty. Pisał Falkiewicz:

W latach sześćdziesiątych daje się zaobserwować pewien regres w dramaturpi, zjawiskiem wiodącym stają się teatry – myślę tu o znamienym dla tych lat zjawisku teatrów niezinstytucjonalizowanych, w rodzaju Laboratorium, Living czy Open. Teatry, które mniej lub bardziej jawnie formułują mistyczno-religijne cele swej działalności i wskazują społeczeństwu – przynajmniej we własnym mniemaniu – drogi ratunku.

⁴ O antynomiczności awangardy Morawski pisze w przywołanej już książce *Na zakręcie*, zob. zwłaszcza artykuł *Awangarda artystyczna (o dwóch formacjach XX wieku)*. Na temat modernizmu zob. szkic tegoż autora: *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie” nr 5–6/1994.

O, właśnie: teatry działające na zasadzie sekt religijnych. (FPL, 23 – podkr. K.U.)

Co oczywiste, nie chodzi tu o żadną religię sztuki. Raczej o sytuacjonistyczną sztukę religii. Wedle Falkiewicza tym, co w ramach teatru przyszłości ocaleje ze współczesnych praktyk scenicznych, będzie aspekt ceremonialny. Odkrywa on i wskazuje na swoistą symboliczną próżnię w doświadczeniu człowieka, który zarazem czuje się wprzęgnięty w rytuały narzucane przez instytucje kontrolujące życie społeczne. Tym samym „teatr działający na zasadzie sekt” – po pierwsze – demaskuje i kontestuje społeczny spektakl w rozumieniu Guya Deborda:

Spektakl jawi się jako niedostępna i niepodważalna faktyczność. (...) Domaga się biernej akceptacji i, w gruncie rzeczy, poprzez swój monopolistyczny i wykluczający wszelką dyskusję sposób ukazywania się – już ją sobie zapewnił. (...) Spektakl jest spadkobiercą całej ułomności zachodniego projektu filozoficznego, który ujmował działalność ludzką za pomocą kategorii oglądu⁵.

Po wtóre, awangarda – i w tym punkcie również upodabnia się ona do religijnych sekt – okazuje się ruchem mesjańskim. Zakłada bowiem wyzwolenie człowieka spod presji dyscyplinujących go reżymów, odnowę życia zbiorowego, przywrócenie „zasady dwustronnego kontaktu” (TS, 64) w świecie, w którym Instytucja zdominowała społeczeństwo. Pisał Falkiewicz:

Powiedziałem, że żaden ważny moment ludzkiego życia nie może się obyć bez ceremonii – to jest prawda, ale jeszcze nie cała. Cała prawda polega na tym, że człowiek chce, aby wszystkie momenty jego życia były ważne. I dlatego czeka na ceremoniał, z którego takie życie wyłoni. Zamiast olśnień, których dzisiaj tylko niekiedy doświadcza mistyk w swej celce (jeśli są jeszcze takie celki) – z Formy wyłoni się wspólnota żywa, mistyka pełna, mistyka zupełna (...). (TS, 70)

Falkiewicz miał na uwadze pewną wspólnotę komunikacyjną, która jednak nie zasadzałaby się na idei jedności nadawcy,

⁵ G. Debord, *Spółeczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przekł. i red. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 36, 38.

komunikatu i odbiorcy, lecz realizowała poprzez globalne upowszechnienie prawa do udziału w różnorodnych komunikacyjnych interakcjach, z wymiennością ról nadawcy i odbiorcy oraz ze spontanicznym charakterem tworzonych na poczekaniu reguł. Nie chodziło zatem o jakąś wspólnotę ideałów, dążeń, wspólnotę krwi czy wspólnotę języka, lecz o uczestnictwo w niekończących się, ale też dynamicznych, otwartych na modyfikacje i transformacje grach komunikacyjnych:

Przyszłość zmierza ku społeczeństwu niehumanistycznemu i nietotalitarne-
mu – ku pełnej realizacji zasady dwustronnego kontaktu. Jeśli można po-
zwolić sobie na prostą dedukcję, to przyszły świat (...) zorganizuje się wokół
powszechnej opinii – opinii, która będąc wypadkową wszystkich aktualnie
wyrażanych poszczególnych sądów, stanie się osią wszystkich poszczegól-
nych sądów. Zorganizuje się wokół Całości, w której powstaniu wszyscy
będą mieli udział, choć nikt tej całości nie potrafi do końca w sobie zintegro-
wać. Oś będzie przebiegała obok, tuż obok. Ja. (TS, 57–58)

Tak ważna dla Falkiewicza interakcyjność, „zasada dwustronnego kontaktu”, a więc równorzędność i wymiennność ról nadawcy oraz odbiorcy, decyduje, że wspólnota, o której mowa, nie będzie posiadała charakteru totalnego. Skoro całość, jaką ona tworzy, nigdy nie powinna się okazać w pełni zintegrowana, to muszą w nią zostać wmontowane reguły, dzięki którym zawsze będzie mogła różnicować się względem samej siebie. W ten sposób poszczególne wypowiedzi nie będą się pokrywały ze sobą, sumowały czy zlewały w „opinię powszechną” (Falkiewicz między innymi kwestionuje zasadność sondaży opinii – TS, 50), ale po prostu określały się wobec niej (tą drogą – oddziaływały na nią), zachowując przy tym własną odrębność. Oczywiście, jest to wizja wielce utopijna, ale też trudno nie zauważyć, że w następnych dekadach pojawiły się techniczne możliwości, by przynajmniej w części ją zrealizować. Zarysowana bowiem przez Falkiewicza wspólnota komunikacyjna z dzisiejszej perspektywy cokolwiek przypomina, owszem, mocno wyidealizowany obraz społeczeństwa informatycznego...

Przy tej okazji wyraźnie zaznacza się trzeci ważny rys programu Falkiewicza: przejście od oglądu i refleksji (także autorefleksji) do partycypacji. Wróćmy do lat sześćdziesiątych: „Wspólny akt niezgody młodzieży, jej *veto* wobec zastanego świata, zdaje się wskazywać na obudzenie się postaw aktywistycznych”

(FPL, 31). Zamiast (krytycznego) dystansu, uzasadniania i obrony własnej autonomii młodzież domaga się udziału, chce partycypować w świecie. Udział zaś i partycypacja wymagają współtworzenia mechanizmów społeczno-politycznych, włącznie z prawem do ich – swobodnej, chciałoby się rzec – zmiany.

Falkiewicz podkreślał, że aktywizm młodych przybiera bardzo różne oblicza ideologiczne. W *Sytuacji polskiej dramaturgii* wiele miejsca poświęcił odradzającym się nacjonalizmom. I choć zdecydowanie krytykował tę tendencję, jednoznacznie skłaniając się ku temu, co sam nazywał „lewicującym aktywizmem” (FPL, 31), to jednak prawicowym komunistom przypisywał pewną wartość – tę mianowicie, że dalecy byli oni od konformistycznej akceptacji zastanego stanu rzeczy (co dotyczyłoby również wszelkich odmian akceptowanej i oficjalnie koncepcjonowanej awangardy):

(...) w przyszłości należy oczekiwać dalszego rozwoju ruchów lewicowych i aktywistycznych: rozwoju postaw, których wspólnym mianownikiem jest to, że dążą one do przekroczenia zastanego kształtu świata – w przeciwieństwie do postaw konserwatywnych, które chcą zachować stan obecny, i postaw retroaktywnych, które w swych utopistycznych postulatach i fantazyjnych doktrynach zamierzają ożywić kształty już przekroczone. Krytyka, który, jak ja, jest przekonany, że przyszłość należy do sztuki usiłującej wpływać na procesy polityczne, interesuje tylko pierwsza i trzecia z wymienionych postaw, bowiem tylko pierwsza i trzecia postawa, dążąc do zmiany istniejącego stanu rzeczy, ma w sztuce charakter aktu politycznego. Pierwsza, którą chce poprzeć; i trzecia, którą usiłuje zwalczać, na którą nie może przystać. (FPL, 31–32 – podkr. K.U.)

To chyba najkrótsza z możliwych definicja awangardy – jest to działalność artystyczna, która ma charakter aktu politycznego. Trzeba tylko pamiętać, że należy ją zawsze odróżniać i przeciwstawiać politykierstwu, będącemu jedynie „niepotrzebnym (bo nieskutecznym społecznie) rodzajem usługowości” (F, 32), próbą spopularyzowania za pomocą sztuki tego czy innego zestawu skodyfikowanych idei. *Expressis verbis* o przyszłej sztuce jako scenie działań dla teatru politycznego Falkiewicz pisał w cyklu *Teatr i reszta*, upatrując najważniejszy cel artysty nie w „artystycznej

doskonałości dzieła”, lecz w dążeniu do „większej doskonałości układu społecznego” (TS, 27)⁶.

2.

Krytykowany przez Falkiewicza „intelektualizm” zasadzał się na przeciwstawieniu „bytu skłamanego” i „bytu prawdziwego”. Przy czym ten pierwszy łączył się ze sferą życia publicznego, którą władały alienujące jednostkę mechanizmy. Z kolei „byt prawdziwy” przysługiwał jednostce wyabstrahowanej z tego złowrogo kontekstu. „Byt prawdziwy” był więc w istocie pewnym postulatem czy też programem „zwiększenia marginesu jednostkowych swobód. Naprawa i postęp miały być funkcją tego zwiększonego marginesu, miały być wciąż rosnącą sumą indywidualnych wolności” (FPL, 11).

Był to program uniwersalistyczny, zakładał bowiem wspólnotę jednostek uwolnionych od uwarunkowań historycznych (kulturowych, społecznych). A jednocześnie miał charakter elitarny, ponieważ swoim adresatem czynił grupy zdolne do krytycznego dystansu wobec takich uwarunkowań i przeciwstawiające się zbiorowości, której fałszywą świadomość demaskowały. Atrakcyjność tego programu zbladła, gdy rozpoznano utopijność iluzji związanych ze „zwiększaniem marginesu

⁶ Zob. TS, 25–27: „Teatr polityczny jest to taki teatr, którego powstaniu nie towarzyszy przede wszystkim chęć skonstruowania spektaklu, lecz myśl o przekonstruowaniu społeczeństwa. (...) Nasuwa się tu nowy termin: »protest uteatralniony« albo: »teatralizacja działań społecznych«, którym można objąć oba typy wydarzeń – zarówno wydarzenia uliczne spowodowane przez studentów, jak i te, których autorami są ludzie teatru. (...) Ta definicja (...) mówi o tym, że każde działanie (więc i teatralne działanie) jest prawomocne, jeśli potrafi wytrącić ludzi z marazmu i związać ich w społeczeństwo. (...) Ponieważ ambicją teatru politycznego nie jest doskonałość kodu (jego kryterium będzie największa skuteczność), powodem nagrody nie może być »doskonałość artystyczna dzieła«. Powodem nagrody mogłaby być tylko większa doskonałość układu społecznego, do której on się w jakiejś mierze przyczynił; ale udzielenie takiej nagrody naprzód nie jest możliwe. Na teraz pozostaje ryzyko i odpowiedzialność. Nagrodą dla teatru »na teraz« jest jedynie nikła świadomość, że on się (być może) do tej przyszłej doskonałości przyczynia. Wbrew pozorom, uprawianie teatru politycznego jest więc zajęciem niewdzięcznym i trudnym”.

jednostkowych swobód”. Rozpoznano również to, że owe iluzje stanowiły alibi dla konformistycznej zgody na systemowe reguły, osłanianej ich intelektualną negacją oraz próbą wznoszenia krytycznych azylów.

Wszelako utopijność stanowi wspólną cechę obu projektów – dotyczy tak samo „intelektualizmu”, jak i aktywistycznej neoawangardy z lat sześćdziesiątych. W tym drugim przypadku wiązało się to z dążeniem do reintegracji podmiotu (indywidualnego i, u Falkiewicza przede wszystkim, zbiorowego), odzyskania utraconego poczucia jedności poprzez szczególną formułę *d z i a ł a n i a*, o którym Lee Baxandall, lewicowy teoretyk teatru (teatru niezinstytucjonalizowanego), pisał w tych słowach:

działanie nie jest dla nas po prostu ruchem i wydatkowaniem energii, lecz jednością teorii i jawnie manifestowanych zachowań. Jest praktyką, wyzwołą działalnością rozumną, realizowaniem wewnętrznych możliwości jednostki z uwzględnieniem wszelkich jej uwarunkowań i potencji biologicznych i społecznych⁷.

I dalej:

Podstawą naszej dramaturgii jest scenariusz, częściowo projektowany i uzgadniany wcześniej, częściowo zaś tworzony *ad hoc*, stosownie do okoliczności (podobnie jak *improvvisa* w *commedia dell'arte*)⁸.

Działanie, które ma być jednością teorii i zachowań, Baxandall przeciwstawiał spektaklowi. Spektakl się wyłącznie ogląda, scenariusze się realizuje. Teatr zaś godny miana obrzędu, „teatr działający na zasadzie sekt religijnych”, wymaga, by przekroczyć rolę widza, by stać się współuczestnikiem i współsprawcą scenicznych zdarzeń, doświadczając udziału w powołanej *ad hoc* sytuacyjnej wspólnotcie.

Tyle że krytyka i negacja spektaklu poprzez parateatralne działanie nie mogły zakończyć się pełnym powodzeniem. Chodziło wszak nie tylko o praktykowanie działań, lecz także – „m a n i f e s t o w a n i e

⁷ L. Baxandall, *Spektakle i scenariusze: dramaturgia radykalnego działania*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987, t. 2, s. 78.

⁸ Tamże.

zachowań”. Otóż aspekt manifestacji pokazuje, że działanie nigdy nie może być „czyste” i bezpośrednie, że zawsze już jest zapośredniczone w demonstracji, pokazie, spektaklu. Działanie z konieczności musi zostać potwierdzone przez pokaz i dopiero jako takie, a więc zapośredniczone, zyskuje charakter symboliczny. Jeśli zaś zrezygnowalibyśmy z tego ostatniego, wówczas potencjalny „akt polityczny” sprowadziłibyśmy wyłącznie do rzędu chuligańskiego ekscesu, co oznaczałoby przecież likwidację naszego projektu. Wiadomo skądinąd, że operacje policyjne mają na celu usunięcie „radykałnych działań” z pola widzenia poprzez ich marginalizację właśnie jako chuligańskich (bądź artystowskich) wybrków⁹.

Neoawangardowa utopia bezpośredniego działania, ujmująca praktykę artystyczną w kategoriach „aktu politycznego”, odmówiła przyjęcia do wiadomości tego, że wszelkie działanie musi być zapośredniczone. Oczywiście, zapośredniczenie samo przez się nie jest równoznaczne z uległością wobec mediów, jednak ocenzenie tej kwestii ułatwia mediom zadanie symulowania aktywności politycznej. Nie brakuje dziś środowisk, które – nie powołując się zresztą ani na Falkiewicza, ani na, dajmy na to, Lee Baxandalla – na własną rękę formułują program „lewicowego aktywizmu” czy też „dramaturgii radykalnego działania”. Kłopot wszelako w tym, że programy zostają obezwładnione i spacyfikowane przez logikę *reality show*, są bowiem programami działań (scenariuszami), które znakomicie nadają się do pokazywania w mediach (elektronicznych). W ostatecznym zatem rachunku – zgodnie z intuicją starego McLuhana¹⁰ – uobecniają jedynie wszechwładzę i wszechwiedzę mediów.

Trzeba przyznać, że sam Andrzej Falkiewicz dostrzegł opisywaną tu sprzeczność. Rozważając na wstępie cyklu *Teatr i reszta* dwie przeciwstawne postawy „krytyka cierpliwego” i „niecierpliwego”, zauważył, że:

⁹ Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, postł. S. Žižek, Warszawa 2007.

¹⁰ Dość wspomnieć sławną formułę *the medium is a message* z klasycznej, choć chyba już coraz rzadziej przywoływanej (i czytanej) książki *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). Zob. M. McLuhan, *Przekazem jest przekaznik*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, red. J. Fuksiewicz, wstęp K.T. Toeplitz, Warszawa 1975.

Postawa „niecierpliwa” wymaga uczestniczącej obserwacji. Czy uczestnictwo i obserwację można ze sobą pogodzić? Ten, kto w jakiejś rzeczywistości uczestniczy, jest skłonny brać tę rzeczywistość za ostateczną; to, co uzna za nadrzędne wobec siebie, musi uznać za stałe. Ten, kto umieszcza się wobec jakiejś rzeczywistości z boku, może ją obserwować; grozi mu jednak niebezpieczeństwo inne: jest skłonny brać wszelkie fluktuacje (np. chwilowe wahania mody) za ruch, który zapowiada przyszłość. W ten sposób wyłaniają się dwie zupełnie różne postaci zjawiska, dwa odmienne obrazy tej samej rzeczywistości: pierwszy – nieruchomy, drugi – niezwykle ruchliwy. Uczestnicząca obserwacja skłania do nieufności w stosunku do obu. (TS, 12–13)

Falkiewicz oczywiście identyfikował się z „krytykiem niecierpliwym”, a skoro tak, to postulat uczestniczącej obserwacji musiał odnieść w pierwszej kolejności do samego siebie. Tym samym za dowód w sprawie trzeba byłoby uznać tekst... *Teatru i reszty*, odpowiedzi na pytanie o realne szanse pogodzenia ze sobą uczestnictwa i partycypacji poszukując w postawie krytycznej autora szkicu. W rzeczy samej, interesujący nas postulat powraca w tekście, ale tylko jako zadanie, które – jak się okazuje – nie jest łatwo zrealizować. Kiedy więc dwie strony dalej Falkiewicz pisze o możliwych reakcjach krytycznych na aktualną sytuację sztuki, to zauważa, że układają się one w „dalszy ciąg sporu krytyka »cierpliwego« z »niecierpliwym«” (TS, 15).

Falkiewicz zapowiada zniesienie opozycji, dialektyczną syntezę, wszelako wysiłki zmierzające do przekroczenia binarnej logiki okazują się ją podtrzymywać i – w rezultacie – przeciwstawieniu uczestnictwa i partycypacji nadają charakter nierozwiązywalnej aporii. W dalszej konsekwencji szkic zamienia się w cykl kolejnych „spojrzeń”¹¹, czyli fragmentarycznych ujęć pewnego zasadniczego problemu. Ale jednocześnie warunkiem istnienia takiego cyklu jako otwartej sekwencji jest nieustanne podtrzymywanie aktualności postulatu rozwiązania problemu, a więc – w naszym przypadku – zniesienia opozycji między

¹¹ Na cykl składają się teksty zatytułowane: *Teatr i reszta – spojrzenie pierwsze*, *Teatr i reszta – spojrzenie drugie*, *Teatr i reszta – spojrzenie trzecie*. Jeśli odłożyć na bok swoje *postscriptum* do ostatniego szkicu, poświęcone pułapkom myślenia technicznego, cykl zamyka zdanie, które w gruncie rzeczy postuluje, by przewód krytyczny rozpocząć od nowa: „I teraz wszystko to, co dotychczas o teatrze napisałem, trzeba by zacząć na nowo – prościej” (TS, 74).

obserwacją i uczestnictwem. Oznacza to, że postulat obserwacji uczestniczącej nie może zostać bezpośrednio zrealizowany. Trzeba go odroczyć, przekazać i włączyć w obręb kolejnego tekstu (zapośredniczyć!), który to tekst dopiero *n a l e ż y n a p i s a ć*. Ostatecznie zaś ów postulat zostaje niejako scedowany przez krytyka na twórców przyszłego teatru:

(...) teatr polityczny nie polega na „naprawianiu” i „piętnowaniu” czegoś, co znajduje się na zewnątrz. (...) Po to, żeby działać skutecznie, trzeba się czuć częścią tego procesu, na który chce się oddziaływać. (...) Tylko w imieniu całości – od wewnątrz – można naprawiać poszczególne jej elementy. Zrozumienie tego prawa nakłada na twórcę teatru politycznego dwa obowiązki: uczestnictwa i obserwacji. (TS, 28 – podkr. K.U.)

Przypomnijmy, że zniesienie opozycji, synteza, a przynajmniej współdziałanie i współpraca uczestnictwa oraz obserwacji, to warunek ziszczenia całego projektu. Bez niego bowiem nie nastąpi ani przeobrażenie teatru, ani zniesienie „współczesnego manieryzmu” (czytaj postmodernizmu), ani restytucja (nowej) awangardy, ani – wreszcie – *ingres* powszechnej wspólnoty komunikacyjnej (nieważne, czy w Internecie, czy poza nim). Przypadek Falkiewicza pokazuje, że odroczenie, które zresztą nie jest żadnym defektem, lecz regułą systemową me-sjańskiego dyskursu, to s a m o s e d n o k o n d y c y j i „l e w i c o w e g o a k t y w i z m u”. A jego aktualność polega na „wieczystym” zapośredniczaniu własnego spełnienia.